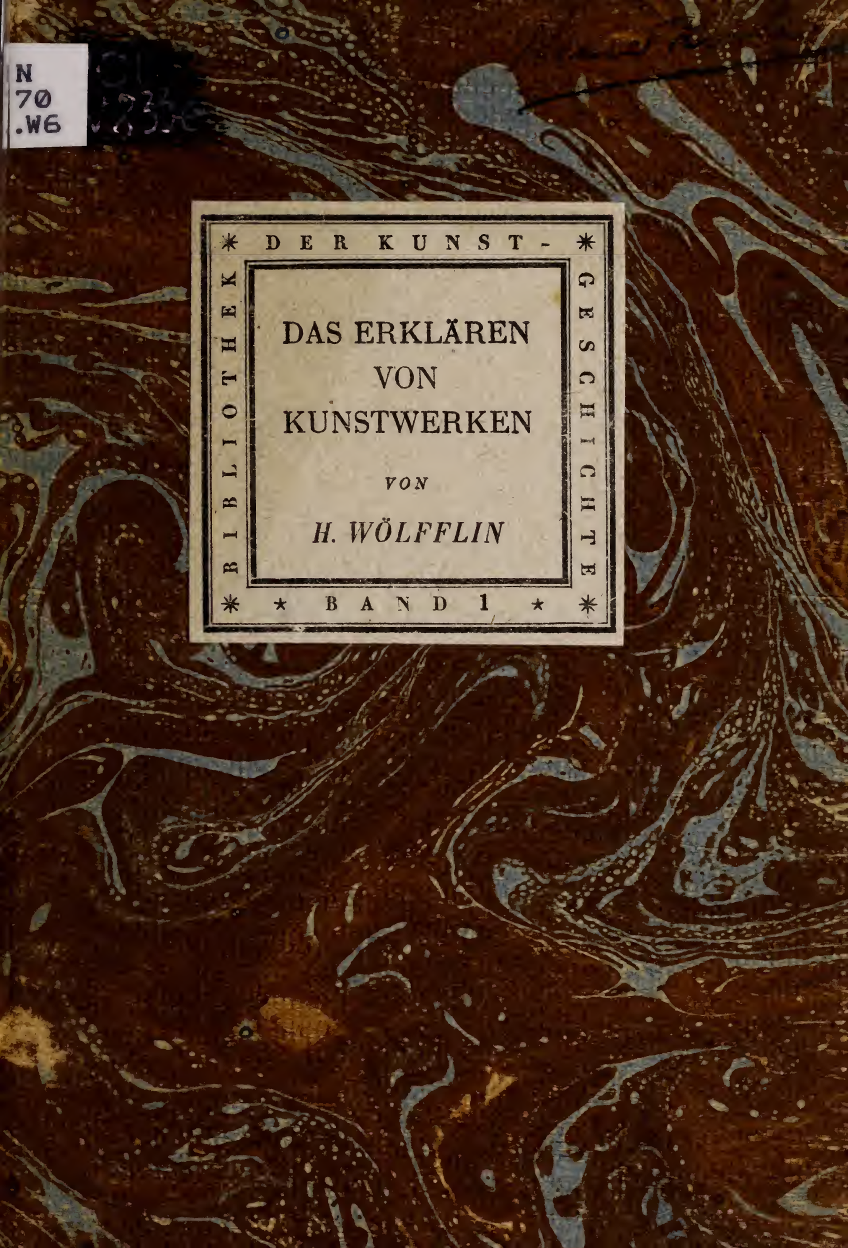


N
70
.W6
DER KUNST-
BIBLIOTHEK
GESCHICHTE
DAS ERKLÄREN
VON
KUNSTWERKEN
VON
H. WÖLFFLIN
BAND 1

DAS ERKLÄREN VON KUNSTWERKEN

VON

HEINRICH WÖLFFLIN

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

BIBLIOTHEK
DER KUNSTGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON HANS TIETZE

BAND 1

 — Druck von E. Hedrich Nachf., Leipzig

Müssen denn Kunstwerke erklärt werden? Ist es nicht das Besondere der anschaulichen Kunst, daß sie sich von selbst erklärt, daß jeder sie ohne weiteres lesen kann? Sofern es sich freilich um den sachlichen Inhalt handelt, ist die Forderung ja selbstverständlich. Ein Bild stellt etwas vor, ein Bau dient einem Zweck, ein Mal hat einen Sinn; das muß erklärt werden. Aber die Form (von der hier allein die Rede sein soll), spricht sie nicht für sich selbst? Um eine japanische Zeichnung zu verstehen, muß ich nicht japanisch gelernt haben. Eine Figur des Mittelalters sagt jedem ganz unmittelbar etwas, trotz der Jahrhunderte, die uns von ihr trennen. Ja man wird ein Bildwerk im allgemeinen als eine viel bestimmtere Mitteilung empfinden als das geschriebene Wort, dem doch in höherem Grade etwas Vieldeutiges anhaftet. Er stehe vor einem Abgrund, sagt Schiller gelegentlich, wenn er an die Unbestimmtheit des sprachlichen Ausdrucks denke.

Zugegeben, daß dem so sei, so ist das Sehen doch etwas, was gelernt werden muß. Es ist durchaus nicht natürlich, daß jeder sieht, was da ist. Ein Bildwerk erklären in dem Sinne, daß das Auge geführt wird, ist daher an sich schon ein notwendiger Teil kunstgeschichtlicher Unterweisung. Das Wort

hat aber noch andere Bedeutungen. Erklären heißt auch, die vereinzelte Erscheinung in ihren geschichtlichen Zusammenhang hineinstellen, wodurch sie erst eigentlich deutlich werden kann. Und ist das geschehen, so fragt man, warum an dieser Stelle gerade diese Kunstform sich gebildet hat und dieses Warum? verlangt noch einmal eine besondere Erklärung, die in der bloßen Beschreibung der Situation nicht gegeben ist. Und endlich steht noch das Wertproblem im Hintergrund, die Beantwortung der Frage, die jeder naive Mensch zu stellen pflegt: warum denn dies schön sei oder warum das eine Werk besser sei als das andere?

Je weniger diese „Bibliothek der Kunstgeschichte“ ihrer Anlage nach gleichmäßig auf solche Fragen sich einlassen kann, um so mehr mag es zweckdienlich sein, wenigstens einleitend daran zu erinnern, was für Aufgaben eine systematische Formerklärung einschließt.

1.

Denkt man an ein altes Bild, das dem modernen Betrachter gar keine fühlbaren Schwierigkeiten macht, etwa an eine Landschaft von Jacob Ruysdael, so wird man schon da die Erfahrung machen, daß eine gewisse Erziehung dazu gehört, um die

Form so aufzufassen, wie sie aufgefaßt sein will. Das Einzelne sieht jeder, die Schwierigkeit liegt im Zusammensehen des Ganzen: daß man nicht den einzelnen Lichtfleck sieht, sondern den Rhythmus des Lichtgangs im großen; nicht den einzelnen Baum, Teich oder Hügel, sondern das gesamte Formgefüge, was für eine Figur Himmel und Erde zusammen machen und wie diese Figur im Rahmen drin steht. Auch in bezug auf Farbe versagt zunächst das Auge vor der Forderung, die Farbengesamtheit aufzufassen, das System der gegenseitig sich stützenden und steigernden Töne, die farbigen Entsprechungen und Widersprechungen, wie sie durch das Bild im ganzen durchgehen. Und nun liegt ja Farbe, Licht und zeichnerische Form nicht als etwas Gesondertes nebeneinander, sondern alles entspringt aus einem und demselben Quell, und erst wenn wir die Einheit fühlen, wie diese Elemente sich gegenseitig bedingen, haben wir den Standpunkt gewonnen, von dem aus wir dem Bild in die Augen zu sehen vermögen, so daß nun seine Seele zu uns zu sprechen anfangen kann.

Das ist ein einfacher Fall, weil uns der malerische Stil des 17. Jahrhunderts vertraut ist, aber es gibt sehr verschiedenartige „Stile". Ihre Zahl ist unendlich. Trotzdem nun unser Gesichtssinn die merk-

würdige Fähigkeit besitzt, auch auf ganz fremde Formfassungen zu reagieren und unsere historische Erziehung dafür sorgt, diese Fähigkeit früh nach allen Seiten auszubilden, ist es doch nicht leicht, sich immer richtig einzustellen. Es kann vorkommen, daß auch der Ungeübte ein fremdes Kunstwerk ungefähr richtig liest, dann nämlich, wenn eine verwandte eigene Anlage ihm entgegenkommt, im allgemeinen aber wird man die Schwierigkeit nicht hoch genug einschätzen können, fremde Kunst wirklich richtig zu interpretieren. Man muß eben doch japanisch gelernt haben, um eine japanische Zeichnung zu verstehen, d. h., man muß nicht die japanische Sprache, wohl aber die japanische Bildeinstellung besitzen. Bauten wie den altindischen ist mit abendländischen Sehgewohnheiten schlechterdings nicht beizukommen: die Frage ist nicht, ob wir sie schön finden oder nicht, wir müssen überhaupt erst das Organ für solche Formwirkungen in uns entwickeln.

Aber man braucht nicht einmal so weit zu gehen. Um nur italienische Kunst zu verstehen, bedarf es einer völlig neuen Einstellung für den Nordländer. Sonst betont man falsch, hängt sich an das Unwesentliche und übersieht das Wesentliche. Ein florentinisch-römischer Bau der Hochrenaissance

wird dem nordischen Reisenden zunächst immer kahl und kalt vorkommen. Das ist ganz erklärlich, solange er in unserem Sinn auf Bewegungs- und Ausdrucksgehalt hin angesehen wird. Aber das ist eben falsche Einstellung. Sobald man die richtigen, die italienischen Voraussetzungen besitzt, wird die scheinbare Armut in den Eindruck ungeheueren Reichtums umschlagen. Dann erst hat man gesehen, was da ist. Nicht einmal innerhalb des eigenen Landes sind wir vor Mißverständnissen sicher. Die klassizistische Epoche z. B. hat die malerischen Kunstdenkmäler der heimischen Vergangenheit ganz falsch aufgefaßt und der malerische Geschmack einer späteren Generation ist wieder der linearen Strenge alter Form nicht gerecht geworden. Ja, bis auf den heutigen Tag werden Abbildungen verbreitet, die aus falschen Einstellungen hervorgegangen sind.

2.

Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes. Er wird versuchen, ihm Zusammenhang und Atmosphäre zu geben. Das kann in doppelter Weise geschehen, einmal so, daß man es in den Werdezusammenhang hineinstellt, die Vor- und Nachstufen aufsucht, dann indem man das Zeitgenössisch-Verwandte heranholt

und damit einen Kreis um es herumzieht, der über Schule und Stamm bis zum allumfassenden Kreis des bleibenden Volkscharakters, in dem es wurzelt, erweitert werden kann.

Der engste und fruchtbarste Kreis ist das Gesamtwerk eines Künstlers, wo die einzelne Arbeit sich mit ihren Geschwistern zusammenfindet. Daraus ergibt sich die Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit. Man wird aber diese Persönlichkeit erst dann sicher charakterisieren können, wenn man Zeitgenossen kennt, zeitgenössische Kollegen. Erst in diesem Vergleich wird deutlich werden, wie sich die einzelne Individualität zum Gattungstypus der Generation verhält. Dürer hat eine ganze Anzahl bedeutender Künstler neben sich, die — wie etwa Grünewald — sehr stark von ihm sich unterscheiden. Nichtsdestoweniger stimmen doch alle in wesentlichen Zügen überein: es sind eben die Züge, die den Generationscharakter ausmachen, die Merkmale, an denen man die deutsche Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts erkennt. Eine Generation scheidet sich aber wieder in landschaftliche Gruppen. Wir kennen eine fränkische, eine schwäbische Schule usw., die wenigstens zeitweise einen geschlossenen Charakter besitzen (in Dürer ist die Natur des Franken deutlich fühlbar). Und doch münden

alle Stammestypen schließlich in den Allgemeinbegriff von deutscher Art überhaupt. So wechselnd die Stimmung der einzelnen Epochen der deutschen Kunstgeschichte sein mag, es gibt etwas Durchgehendes; in allen Wandlungen, die man mit besonderen Namen bezeichnet, behauptet sich eine gewisse Gleichheit des Volksgeistes. Selbst in der Architektur, wo man am schärfsten nach Stilen zu scheiden gewöhnt ist, gibt es neben der Folge von Romanisch und Gotisch, von Renaissance und Barock usw. etwas Bleibendes, eine nationale Weise der Formbildung, die an dem bestimmten Boden haftet und die erlaubt, von einer deutschen, von einer italienischen Bauart schlechthin zu sprechen. Überflüssig beizufügen, daß dieser Eigencharakter nicht immer gleich stark da ist, daß es Kulturen von mehr nationalem und von mehr internationalem Gepräge gibt: — Erklären wird überall hier heißen, im Einzelnen und Einmaligen das Allgemeinere fühlen zu lehren.

Aber wie gesagt, das ist nur die eine Art, Zusammenhang zu schaffen, sie geht in die Breite. Die andere verfolgt die Längsrichtung und sucht die Entwicklung zu fassen. Nichts entsteht ohne Zusammenhang mit Früherem und alles wird wieder Vorstufe für Späteres. So im Oeuvre des einzelnen

Künstlers, so im Zusammenhang der Generationen. Die französische Hochgotik ist als geschichtliche Erscheinung gar nicht denkbar ohne die Keimform der Frühgotik und diese ist wieder hervorgegangen aus den Prämissen des romanischen Stils. Der italienische Barock bleibt unverstanden, solange er nicht mit der italienischen Renaissance in Zusammenhang gebracht wird: erst als deren Um- und Weiterbildung bekommt er seinen bestimmten eindeutigen Charakter. Würde man ihm — versuchsweise — eine andere Vorform unterschieben, so würde er eine ganz andere Bedeutung erhalten.

Man denke sich ein versprengtes Originalwerk der Plastik, eine griechische Figur des reifen Archaismus oder ein nordfranzösisches Stück vom Jahre 1200, so würde dieser „strenge" Stil, aus dem Entwicklungszusammenhang herausgenommen und an eine andere Stelle versetzt, sofort einen veränderten Stimmungsinhalt bekommen. Man muß wissen, daß das frühe Kunst ist, um die Zurückhaltung in der Form richtig zu interpretieren.

Wenn man Frühstufen, Hochstufen, Spätstufen in einer Entwicklungsperiode unterscheidet, so ist das nicht eine bloß äußerliche Einteilung, vielmehr entspringt sie der Einsicht, daß es sich hier um einen organischen Prozeß handelt, und daß den

einzelnen Entwicklungsstufen eine ganz bestimmte Form der Gestaltung entspricht. Bei nicht allzu weit auseinandergehender Veranlagung werden die Stilstufen immer und überall eine gewisse Verwandtschaft unter sich aufweisen. Nur muß man bedenken, daß die Geschichte nicht immer in sich geschlossene Entwicklungen zeitigt und daß das Gewächs der Kunst nicht einem einzelnen Baum, sondern eher einem Wald zu vergleichen wäre, wo neben den alten auch junge Pflanzen stehen und das stärkere Individuum hemmend in die Entfaltung des schwächeren hinübergreifen kann.

Eine andere Frage ist die, wie weit ein Zusammenhang auch da noch wirksam bleibt, wo eine Periode aufhört und eine neue anders gerichtete Kunst einsetzt, also etwa bei dem neuen Linearismus mit primitivem Geschmack um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, der das malerische Rokoko ablöst. Allem Anschein nach sitzt hier eine Cäsur, aber das bedeutet nicht, daß das Alte ganz verschwunden ist: es wirkt als Gegensatz eine Zeitlang weiter, ja, unbewußt benutzen die neuen Primitiven noch manches vom alten Erbe. Man kommt nie auf denselben Punkt zurück in der Geschichte.

3.

Wer die Welt als Historiker zu betrachten gewohnt ist, der kennt das tiefe Glücksgefühl, wenn sich für den Blick, auch nur streckenweise, die Dinge klar nach Ursprung und Verlauf darstellen, wenn das Daseiende den Schein des Zufälligen verloren hat und als ein Gewordenes, ein notwendig Gewordenes verstanden werden kann. Um zu diesem Gefühl zu gelangen, muß man aber mehr besitzen als nur die bildmäßige Übersicht, wie das Material gelagert ist. Man muß Bescheid wissen um die Gründe der vorliegenden geschichtlichen Gestalt. Gewiß, es ist auch eine Genugtuung, von hohem Berge aus eine Gegend überblicken zu können, zu sehen, wie die Höhen und Täler geformt sind, welchen Lauf die Gewässer nehmen, wie sie in einem Becken zum See sich stauen usw., aber die Erklärung, warum das so geworden ist, kann doch nur der Geologe geben. So ist in der Kunstgeschichte mit einer noch so vollständigen Beschreibung des Tatbestandes und der Zusammenhänge des Neben- und Nacheinander noch keine Erklärung in tieferem Sinne erbracht, keine Antwort auf die Frage, warum das nun alles so gekommen ist.

Die Antwort, die jeder zur Hand hat, lautet so: Kunst ist Ausdruck, Kunstgeschichte ist Seelen-

geschichte. Studiere den Menschen und du verstehst sein Werk, studiere die Zeit und du hast ihren Stil. Dabei ist man sich wohl bewußt, daß es Bindungen gibt, die z. B. in der Materie oder in der Technik liegen können. Ein Steinland wird anders bauen als ein Holz- oder Backsteinland. Eine hochgesteigerte Technik der Eisenkonstruktion wird Formen erzeugen, die früher gar nicht haben vorkommen können. Aber man ist davon zurückgekommen, diesen Faktoren mehr als einen sekundären Wert beizumessen. Auch weiß man wohl, daß der Künstler nicht produziert wie der Vogel singt, sondern daß er mehr oder weniger abhängig ist von einem kaufenden Publikum, und daß der Besteller — sei es die Kirche oder wer immer — seine Forderungen geltend machen wird. Zweifellos ist die Kunstgeschichte verflochten mit der Wirtschafts- und Gesellschaftsgeschichte, ja mit der Staatsgeschichte. Aber das tut ihrem Charakter als Zeitspiegel erst recht keinen Abbruch. Und auch das kann man ruhig zugeben, daß nicht immer und nicht überall im gleichen Maße „Weltanschauung" bildliche Gestalt angenommen hat, genug, wenn die eigentlich schöpferischen Epochen der Kunstgeschichte dieses Gehaltes voll sind.

Eine Ausführung, inwiefern nun etwa die nor-

dische Gotik oder die italienische Renaissance als Produkte einer bestimmten Auffassung der Welt und des Lebens gelten können, gehört nicht hierher. Jedermann ist überzeugt von der Tatsache. Mit tausend Wurzeln ist die Kunst im Boden der geschichtlichen Gegebenheiten verankert; alles hängt mit allem zusammen und das Leben in seiner ganzen Breite muß zur Erklärung der bildlichen Denkmäler und ihres Stils herangezogen werden. Und doch bleibt es eine halbe Sache, die Kunstgeschichte in dieser Weise rein als Ausdruck verstehen zu wollen. Wo man hinsieht, findet man Entwickelungen, ein heimliches inneres Leben und Wachsen der Form. Einzelne Motive wandeln sich ab wie die Darstellungsarten im Großen. Die einzelnen Stile haben ihre Entwicklung und man unterscheidet verschiedene Stufen, und die Kunstgeschichte ganzer Völker wird in Perioden aufgeteilt, die man archaisch, klassisch, barock nennt. Das deutet darauf, daß die Kunst nicht nur als immer gleichmäßig gefügiges Ausdrucksinstrument das „Leben" begleitet, sondern daß sie ihr eigenes Wachstum und ihre eigene Struktur hat. Und das ist ja ganz natürlich. Unser Anschauungs- und Vorstellungsvermögen ist nicht etwas Fertiges, ein für allemal uns Gegebenes, sondern etwas Leben-

diges, das sich entwickelt. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Es gibt ein stufenweises Weiterschreiten, und wenn wir dieses gesetzmäßig nennen, so tun wir es deswegen, weil wir die Folge sich wiederholen sehen und die Ordnung sich nicht umkehren läßt. Im allgemeinen ist es der Fortschritt von den psychologisch einfacheren Vorstellungsarten zu den psychologisch schwierigeren. Die Form der Subordination ist immer eine jüngere Form als die Form der Koordination. Tiefenhafte Darstellung kommt erst nach der flächenhaften Darstellung. Vom isolierenden Sehen gelangt man mit der Zeit zu immer höheren Graden des zusammenfassenden Sehens und der Wirkungseindruck springt von den plastisch-greifbaren Motiven auf die ungreifbaren über. Usw.

Das soll nun nicht heißen, daß es sich hier um einen mechanischen Vorgang handele, der unter allen Umständen sich vollzöge: der Geist muß freilich wehen, damit etwas wird. Und sobald wir die Gestaltungsstufen als Sehstufen begreifen, leuchtet ihre geistige Bedeutung unmittelbar ein. In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt. Der Prozeß kann sich nun langsam oder schnell vollziehen; er kann viele Wandlungen erzeugen oder nur wenige; wie Sprachbau und Sprach-

entwicklung bei verschiedenen Völkern verschieden ist, so wird auch Art und Entwicklung des anschaulichen Vorstellens eine verschiedene sein. Im letzten Grunde indessen muß doch die Einheit der menschlichen Natur auch hier sich bewähren. Was aber die Erkenntnis dieser „spezifischen“ Formentwicklung schwer macht, ist das, daß sie immer verquickt bleibt mit den Ausdrucksinhalten im vorhin genannten Sinn, ja, daß sie mit diesen — bedingend und bedingt — eine ganz untrennbare Verbindung eingeht.

Auf die Frage der Periodizität und Kontinuität kann hier nicht eingegangen werden. Nur soviel wollen wir noch sagen: es ist kein Einwand, wenn einer solchen Betrachtung entgegengehalten wird, die Menschen hätten immer so gesehen, wie sie sehen wollten. Das ist ja selbstverständlich. Das Problem liegt anders: ob nicht dieses „Wollen“ der Menschen an eine gewisse Linie gebunden sei.

Wenn es aber eine solche „Logik“ in der optischen Entwicklung gibt, so bedeutet das jedenfalls keine Entwertung des Individuums. Die Möglichkeiten, die in der Luft liegen, machen noch nicht das Werk und es bedarf immer der großen Persönlichkeit, um sie in einem großen Sinn zu realisieren.

Und damit kommen wir zum letzten, was wir auch an den Anfang hätten setzen können: zur künstlerischen, d. h. qualitativen Beurteilung der Kunst.

4.

Man weiß, daß Künstler für Erörterungen über die historische Stellung eines Bildwerkes nur ein mäßiges Interesse zu haben pflegen. Sie fragen: wie wirkt es? ist es groß gesehen? ist es stark und ursprünglich empfunden? usw. Das ist der ästhetische Standpunkt, für ein Kunstwerk der natürlichste. Ästhetische Urteile aber sind Werturteile. Wo finden wir den Maßstab, Qualitätsgrade der Kunst zu messen? — Erst im Gefühl für Qualität bewährt sich das künstlerische Verhältnis der Menschen zu den Dingen. Gerade hier aber ist mit einzelnen Andeutungen am wenigsten zu erreichen. Aber es war ein wichtiger Schritt, um die Bahn für die wertende Beurteilung des Einzelstückes frei zu machen, daß man nicht mehr von einer Art von Kunst als der einzig möglichen spricht, sondern die Vielartigkeit zugibt. Wir kennen die italienische Kunst als eine Kunst der sinnlich-wahrnehmbaren, formalen Vollkommenheit, aber wir hüten uns, ihr die Wertbegriffe zu entnehmen zur Beurteilung

einer Kunst des unmittelbaren seelischen Ausdrucks, wie es die germanische in ausgesprochenem Maße ist. Andererseits darf man natürlich auch nicht von nordischer Empfindung aus über italienische Form als leer und bedeutungslos absprechen. Es gibt eine Kunst des Naturalismus und wieder eine Kunst, der die Wirklichkeit nichts bedeutet, und beide haben ihr Recht. Mittelalterliche Miniaturen können nicht gewertet werden nach Richtigkeit oder Falschheit der Figurenproportion, nach möglicher oder unmöglicher Perspektive. Sie sind von Haus aus a-perspektivisch und der Begriff der Nachahmung und der räumlich-illusionistischen Wirkung existiert für sie nicht.

Wir sind weitherzig geworden und suchen jeder künstlerischen Äußerung, auch bei den ganz primitiven und exotischen Kulturen, gerecht zu werden. Und das ist gewiß ein Fortschritt gegenüber einer Zeit, wo man die Dinge nicht mit ihren eigenen, sondern mit fremden Maßstäben maß. Auch sind damit (für den Verständigen) durchaus nicht alle Wertunterscheidungen aufgegeben. Es ist kein Verzicht auf ästhetische Erkenntnis, wenn wir die „Reinheit“ Bramantes und den dumpfen Überschwang altindischer Tempel, wenn wir Phidias und die Kunst der nordisch-romanischen Kirchenbildhauer neben-

einander genießen. Wir glauben auch hier noch an eine letzte Einheit. Nur haben sich eben die Wertbegriffe in einer Weise sublimiert, daß von der alten europäischen Schulästhetik nicht mehr viel übrig geblieben ist.

*

Wenn, wie gesagt, das systematische Erklären in dieser „Bibliothek der Kunstgeschichte“ keinen Platz hat, so will sie sich der erzieherischen Wirkung deswegen doch nicht begeben. Unter allen Kunstbüchern des 19. Jahrhunderts hat wohl keines mehr augenöffnend gewirkt als jener Cicerone, den Jacob Burckhardt als eine „Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens“ geschrieben hat. Burckhardt besaß eine Neigung zu systematischer Darstellung, aber hier spielt sie keine Rolle und die Genialität des Buches besteht durchaus im schlagenden Einzelwort. Ohne daß er Künstlerentwicklungen vollständig charakterisiert, wird durch das einzelne Beispiel die Art klar und ohne daß er eigentlich Geschichte erzählt, wird durch die Periegese seines „Stationenbuchs“ der Zusammenhang der Denkmäler deutlich. So denken wir uns die Wirkung dieser 500 kurzen Einzeldarstellungen. Schon Burckhardt aber meint, auf

das Erleben von seiten des Beschauers komme alles an. Er könne nur Umrisse zeichnen, die der Lesende mit Empfindung ausfüllen müsse. Wäre es überhaupt möglich, sagt er, den tiefsten Inhalt, die Idee eines Kunstwerkes in Worten auszusprechen, so wäre die Kunst ja überflüssig und alle die Bauten, Figuren und Bilder hätten ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben können.

E R L Ä U T E R U N G E N

*

Nach Analogie der übrigen Bändchen der „Bibliothek“ sollten hier nun Abbildungen folgen. Es ist aber ebenso überflüssig wie unmöglich, das Vorstehende mit ein paar Bildern zu illustrieren. Statt dessen sei es erlaubt, einige Anmerkungen beizufügen, die den nur skizzierenden Text wenigstens stellenweise erhellen und besser als Bilder „illustrieren“ können.

In ganz allgemeiner Fassung und so kurz und übersichtlich wie möglich haben wir versucht, über die Aufgaben des Erklärens uns auszusprechen, wobei die Formerklärung in den Vordergrund geschoben wurde. Es sind nicht Operationen, die nacheinander vorgenommen werden können, sondern eine setzt die andere voraus. Zeigen, was da ist, umschließt eigentlich schon alles. Man kann die Form nicht beschreiben, ohne schon Qualitätsurteile mit einfließen zu lassen. Jedes Sehen aber ist auch schon ein Deuten, und das vollkommene Deuten kann nur aus dem geschichtlichen Gesamtzusammenhang heraus geschehen, dessen Komponenten — die Ausdruckskomponente und die spezifische, „optische“ Entwicklungskomponente — verstanden sein wollen.

Nun wäre wohl das Gegebene, die Theorie durch die Praxis zu ergänzen und an einer Reihe von Beispielen aufzuzeigen, wie die Fragestellungen zu handhaben sind. Allein ein einzelner Fall, wirklich durchgeführt, würde den Rahmen eines Heftes sprengen, geschweige denn eine Reihe von Fällen. Wir müssen

uns darauf beschränken, ein paar der genannten Probleme besser ins Licht zu stellen, und hoffen damit anschaulich zu machen, daß es sich bei diesen Sätzen, so einfach und selbstverständlich sie klingen, doch nicht durchaus um erledigte Wahrheiten handelt.

Wir halten uns nur an das Allerbekannteste und beginnen mit jenen Naumburger Stifterfiguren des 13. Jahrhunderts, in denen man gern die Krone der deutschen mittelalterlichen Plastik erkennt. Die klare Einsicht, wie diese Figuren aufzufassen sind, scheint merkwürdigerweise noch nicht verbreitet zu sein, wenigstens wird in den kursierenden Abbildungen der richtige Standpunkt eher vermieden als aufgesucht. Die Arbeiten gehören einem Stile an, wo der Körper zu vollplastischer Wirkung gediehen ist und gleichzeitig der Umriß Gewicht und Nachdruck erlangt hat. Gemeint ist der Umriß in reiner Frontansicht. Erst hier eröffnet sich der Einblick in die hochbedeutenden Themen, mit denen Außen- und Innenlinie (natürlich die Linie im plastischen Sinn, als Grenze einer körperlichen Form!) ausgestattet ist. Man kann die Figuren auch anders als frontal ansehen, aber man wird immer wieder zu dieser Hauptansicht zurückkehren, weil nur hier die Motive voll und rein zusammenklingen und weil nur hier die gleichmäßige Klarheit der Formen (Hände, Falten usw.) als das selbstverständliche Korrelat der Schönheit sich einstellt. Das ist wieder eine Eigenschaft typischer Art: die Forderung der sachlich erschöpfenden Schaubarkeit. Gleichzeitig ist die Kraft der starken Gegensätze erkannt: die Urlinien der Wage-

rechten und Senkrechten werden in reinen Kontrasten zusammengebracht. Auch das ein Merkmal „klassischer“ Formung, dem sich weiterhin die Strenge der architektonischen Bindung zugesellt: ganz selbständig an sich erscheint jede Gestalt doch absolut notwendig im Zusammenhang des architektonischen Gefüges. Sie gibt der rahmenden Architektur ebensoviel Kraft, als sie von ihr empfängt. Usw.

In dieser Weise müssen die einzelnen Motive der Gestaltung zusammengesucht werden, um zum Eindruck des besonderen Gehaltes zu gelangen. Der Erklärer wird vor allem für die richtige Gesamteinstellung zu sorgen haben, das Einzelne erschließt sich dem Betrachter nachher von selber. Aber auch zum Verstehen der geistigen Inhalte, mit denen der Laie allein fertig werden zu können glaubt, gehört eine bestimmte Einstellung. Das voraussetzungslose Fragen: „Was machen mir, dem Menschen des 20. Jahrhunderts, diese Figuren für einen Eindruck?“ führt in die Irre. Das Lächeln dieser Frauen kann nicht unmittelbar verstanden werden, und wenn man einen dramatischen Zusammenhang in diese Gesellschaft hineingesehn hat, als ob einige darunter über dem Anblick des (hier mit dargestellten) schuldbeladenen Geschlechtsgenossen, der im Gottesgericht gefallen war, in Erregung gekommen wären, so nimmt man mit einer solchen Erklärung eine Darstellungsform voraus, die mit dieser Zeit überhaupt unvereinbar ist. Man *kann* die Figuren so zusammenbeziehen, aber es ist nicht richtig. Man begeht damit denselben Fehler, wie wenn die Propheten an Michelangelos Sixti-

nischer Decke auf bestimmte historische Einzelmomente ihres Lebens hin gedeutet worden sind (C. Justi), oder wenn man den Jeremias dort so aufgefaßt hat, als ob er von der Decke auf das reale Meßopfer in der Kapelle unten hinabschaue (W. Henke).

Wenn die Malerei den Vorzug hat, daß wenigstens die Ansicht festgelegt ist, so ist der Formauffassung doch auch hier noch ein weiter Spielraum gelassen: wie weit man sich malerischen Wirkungen überläßt, wie weit man die Zeichnung auf Linie hin sieht usw. Ein und dasselbe Stück kann ganz verschieden angesehen werden, und es gehört Zucht dazu, etwa bei Holbein die Linie in ihrer ganzen unerhörten Strenge zur Wirkung gelangen zu lassen. Nehmen wir aber einen Fall, der uns näher liegt, wie etwa Jacob Ruysdael, wo die Einstellung nicht erst gesucht werden muß, so können wir hier ein Beispiel von Erklärung eines individuellen Stiles studieren. Aus dem Zusammensehen von Farbe, Lichtgang und zeichnerischer Form ergibt sich der Eindruck eines Bildes, und aus dem Zusammensehen vieler Bilder der feste Eindruck einer künstlerischen Persönlichkeit. Es wird sich eine bestimmte Vorstellung bilden, wie Ruysdael die Massen zusammenballt, wie er die kraftgeladenen Formen geduckt hält, wie die Sandwege bei ihm mühsam schleichen und doch der Sinn mit fast unheimlicher Gewalt in die Tiefe hineingezogen wird, wie er immer gehalten bleibt und dabei über einen Rhythmus von hinreißender Freiheit verfügt. Man wird die kräftige Art der Pinselführung in der Zeichnung des Laubwerks mit der Bildung sei-

ner Wolken gleichgeartet empfinden, im einzelnen Teil das Ganze vorgebildet erkennen, kurzum in der Fülle verschiedener Erscheinung den einen gestaltgebenden Kern allmählich freilegen. Das wäre dann die vollkommene Formanalyse. Aber um Ruysdaels persönliche Art der Raumempfindung, die persönliche Art seiner freien Rhythmik, die persönliche Art der Fleckensetzung in seinem Baumschlag zu verstehen, muß man die allgemeinen Gestaltungsmöglichkeiten der Zeit kennen.[1] Man muß wissen, was ihn grundsätzlich von einem Landschafter des 16. Jahrhunderts wie Patenier oder Altdorfer unterscheidet. Es ist nicht die andere Stimmung allein, es sind elementare Gestaltungsverschiedenheiten, und wenn auch jeder neuen Sehform ein neuer Inhalt entspricht, so sind eben doch Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts, weil sie verschiedenen Stufen der optischen Entwicklung angehören, nicht auf einen Nenner zu bringen. Stille und Feierlichkeit oder um-

[1] In meinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ habe ich versucht, die typischen Gestaltungsstufen in der Entwicklung der neueren Kunst aufzuzeigen. Man hat das Buch mehrfach dahin mißverstanden, daß dadurch die „Kunstgeschichte mit Personen“ ersetzt oder übertrumpft werden solle. Nichts kann falscher sein. Immer werden die Persönlichkeiten das Wertvollste bleiben und das größte Interesse auf sich sammeln müssen, aber es ist allerdings meine Meinung, daß man die Leistung einer Persönlichkeit gar nicht fassen kann, wenn man nicht die Gestaltungsmöglichkeiten ihrer Zeit im allgemeinen kennt, jenen untersten Grund (darum sind es Grundbegriffe), in dem die schöpferische Phantasie eines zeitlich gebundenen Menschen verankert ist. Weder ist mit diesen Begriffen schon Kunst gegeben noch stellen sie in solch nackter Darlegung Geschichte dar, aber innerhalb der hier umrissenen Möglichkeiten hat sich Kunst gebildet und an diesen (oder ähnlichen) Begriffen kann man die wirklichen geschichtlichen Erscheinungsarten und Entwicklungen messen und bestimmter charakterisieren.

gekehrt pathetische Bewegung müssen sich hier und dort verschieden aussprechen.

Natürlich ist aber auch die Idee der Landschaft im 16. und 17. Jahrhundert eine andere und so nah uns Ruysdael in seiner Empfindung verwandt erscheint, so läuft man doch immer Gefahr, falsche Werte in seine Kunst hineinzutragen, wenn man nicht der Tatsache Rechnung trägt, daß seine Empfindung eingebettet ist in die Empfindung seiner Zeit und seiner Rasse. Was Goethe über „Ruysdael als Dichter" schrieb, ist merkwürdig naiv und ohne genügende historische Rücksichtnahme geschrieben worden (über die vielen Wurzeln der Geistigkeit des Landschafters Ruysdael vgl. etwa den betreffenden Aufsatz bei W. Valentiner, Zeiten der Kunst und der Religion).

Ruysdael ist Holländer, und man könnte gewiß genauer bezeichnen, was er vom Stamm her andern deutschen Stämmen gegenüber für Eigenschaften hat, indessen ist das eine geringe Verschiedenheit, sobald man die großen Unterschiede des Rassencharakters ins Auge faßt, wie er etwa im Vergleich der italienischen und der deutschen Kunst zutage tritt und auf Seite des Beschauers eine gänzlich andere Einstellung notwendig macht.

Wenn man glaubt, man brauche Raffaels Schule von Athen, zweifellos ein Hauptwerk der ganzen abendländischen Malerei, aber von rein italienischem Charakter, wenn man glaubt, man brauche ein solches Bild nur im Klassenzimmer aufzuhängen und es würde auch der Mittelschüler schon in ein Verhältnis dazu kommen,

so ist das vielleicht in dem Sinne wahr, daß von einem Werk höchster Durchformung immer eine gewisse bildende Wirkung ausgehen wird, aber gerade der sinnlichkräftige Instinkt wird das Fremde der Darbietung spüren und ablehnen. Es wird einer späteren Unterweisung überlassen bleiben müssen, das Andersartige aus seinen besonderen Voraussetzungen zu rechtfertigen und zu erklären.

In der Tat: was wir oben von der Unvereinbarkeit deutscher und italienischer Architektur sagten, gilt von der darstellenden Kunst in gleichem Maße, nur daß das Publikum sich dessen weniger klar bewußt sein wird. Man denkt, Mensch sei Mensch, und was in Gestalt, Gebärde und Miene sich ausdrückt, müsse ja überall gleich verständlich sein. Allein nicht nur die Gebärde ist eine andere, Wert und Schätzung der Gestalt ist grundverschieden hüben und drüben. Wir haben von Haus aus keine Ahnung von der Ausschließlichkeit, mit welcher die Gestalt im Süden die Darstellung beherrscht. Und nicht nur das Sachliche, das Bild im Ganzen, seiner Wesenheit nach, hat eine andere Grundlage. Große tektonische Konfigurationen, wie die Schule von Athen, haben für uns keinen Sinn. Wir müssen uns nur immer wieder sagen, daß wir hier kein Recht haben abzuurteilen und daß das, was uns gemacht und starr, als Pose und Schaustellung erscheint, diese Wirkung eben nur für uns hat.

Je mehr man dann in die Tiefe geht, um so deutlicher tritt das Andersartige in der Struktur des bildlichen Vorstellens überhaupt hervor bei dem fremden

Volke, und man stößt auf die Aufgabe, von dieser Vorstellungsart sich zusammenhängend Rechenschaft zu geben, etwa so wie die Philologie vom Bau und Geist einer Sprache sich Rechenschaft gibt, überzeugt, daß erst aus der Kenntnis der Sprache und der darin beschlossenen Denkweise heraus ein literarisches Werk ganz verstanden werden könne.

Damit soll nicht gesagt sein, daß wir solche Untersuchungen (die erst im Gange sind) nur bei fremden Völkern zu machen brauchen und daß wir unsere eigene Sprache sowieso schon kännten, aber es ist gut, das Fremde zn studieren, weil wir durch den Gegensatz das Besondere der germanischen Vorstellungsart viel klarer zu sehen imstande sein werden. Wer eine kennt, kennt keine. Den Wurzeln der Kunst bis in diese Tiefe nachzugraben, wird immer eine bedeutsame Aufgabe bleiben, wenn sie auch für die Praxis des Tages ausscheidet.

Und das Letzte und Entscheidende für unser Verhältnis zur Kunst liegt auch hier nicht, sondern im ästhetischen Werturteil. Wie denn überhaupt Kunst nicht in irgend einem Allgemeinen — nenne man es Stil oder wie immer — in Erscheinung tritt, sondern nur im einzelnen Werk. Dieses qualitativ zu bestimmen, bleibt für den Erklärer das Problem der Probleme.








BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21206 8099

